SONY
CLASSICAL
XAVIER
DE MAISTRE
MOLDAU
the romantic solo album

1	Bedřich Smetana: The Moldau (from *Má vlast*) Transcription: Hans Trneček	10:08
2	Franz Liszt: Le Rossignol (after the song by Alexander Alyabyev) Transcription: Henriette Renié	4:47
3	Sergei Prokofiev: Aubade (Morning Serenade) (from *Romeo and Juliet*: Suite No. 3, op. 101)	2:55
4	Sergei Prokofiev: Montagues and Capulets (from *Romeo and Juliet*: Suite No. 2, op. 64ter)	3:14
5	Anatoly Lyadov: A Musical Snuffbox in A major for Piano op. 32	1:58
6	Ekaterina Walter-Kühne: Fantasy on Themes from Tchaikovsky's *Eugene Onegin* op. 81	8:40
7	Pyotr Ilyich Tchaikovsky: Dance of the Sugar-Plum Fairy (from *The Nutcracker*: Suite op. 71a)	2:10
8	Aram Khachaturian: Oriental Dance	2:13
9	Aram Khachaturian: Toccata	3:02
10	Mikhail Glinka: Nocturne in E-flat major	4:21
	Antonín Dvořák: Suite in A major op. 98	
11	I Moderato – Più mosso	4:25
12	II Molto vivace	3:37
13	III Allegretto	4:27
14	IV Andante	2:43
15	V Allegro	2:46

Xavier de Maistre *harp*

THE MOLDAU

and other popular Slav tunes

After each concert there is always the same recurrent plea: “Do you have a recording of pieces for solo harp?” This gave me the idea of recording a solo album. Particular care was taken over the engineering to ensure that the sound came as close as possible to the conditions of a live concert. In the case of my earlier recordings, I often regretted that our quest for perfection led us to smooth out the sound in our desire to achieve an immaculate result. The present album includes rather more rough edges, and listeners will occasionally hear the sound of my breathing, but in the process the recording gains greater depth and acquires an additional dimension that provides a more faithful account of all the colours and contrasts that I was keen to recreate. In this way listeners will almost literally feel as if they are in the front row of the concert hall.

As for my choice of works, I decided to turn for the first time to the Romantic repertory in which I enjoyed my earliest successes. It was with *Le Rossignol* and Khachaturian that I won my first international competition in Paris. *The Moldau* has been my showpiece since the start of my career.

But it is also a nod in the direction of the ten years that I spent with the Vienna Philharmonic. Smetana’s *Má vlast* was one of the first works that I played at a subscription concert in the Vienna Musikverein, while I can no longer count the number of times I played *The Nutcracker* and *Romeo and Juliet* in the pit at the Vienna State Opera. Three quarters of this album is made up of symphonic works that I have played many times with some of the world’s greatest conductors. This repertory also provides the finest expression of the rich palette of sounds of which a harp is capable and which is arguably my most distinctive feature.

This was a natural choice of works since the Slav soul is a part of my musical world. In spite of – or precisely because of – the fact that opposites attract,

Slav excess and effusiveness seem to be the very antithesis of the restraint and Cartesian ideals of my French roots. It is in Austria – my second home – that I have forged the strongest bonds with this world of febrile passion. In my view, Vienna owes much of its renewed attractiveness to the lifting of the Iron Curtain, restoring it to its former glory as the nerve centre of Central Europe. My best friends in the orchestra came from Poland and the Czech Republic. Yvett, the first Slovak nanny of our daughter Elisabeth, was the heart and soul of our family for two years and is still an integral part of it. One of my greatest regrets is not having been able to master the Russian language in order to read Tolstoy and Dostoevsky in the original.

It is not easy to define Slavism in music, but one constant feature is the dominant inspiration that has come from folk music. The Slav melodic genius has few equivalents elsewhere and is something that I have always found overwhelming. The list of great composers that I have dreamt of bringing back to life in order to ask them to write for my instrument is a long one, but at the top of it I would place Prokofiev and Tchaikovsky, since their musical language has always struck me as likely to revolutionize writing for the harp.

The first thing that comes to mind when I think of my Slav friends is their tremendous generosity. I regularly perform in St Petersburg, and the warmth exuded by the audiences there is one of the greatest gifts that I have been privileged to receive: each member of the audience sees it as a point of honour to offer me something of themselves. Slav excess and spontaneity are rooted in the vast extremes of space and climate. A certain nostalgia and a great sense of fatalism seem to me to have become embedded there, leading to a kind of resignation and to a tearfulness that I sometimes find hard to share. It was with these experiences and these ideas in my head that I sought to create this album: a dazzling firework display dedicated to all who have followed my career, to all who have supported me and to all who have allowed me to bring my harp downstage and place it in the limelight.

Xavier de Maistre

A MOSAIC OF CURRENTS AND SENSATIONS

Slavonic and Russian music as the reflection of a national mentality

Slav and Russian literature features countless scenes in which ordinary people – coachmen, peasants and nursery maids – sing simple folk tunes which, as straightforward as they are sad, are filled with pain and foreboding. The attitude that they encapsulate has often exerted a considerable fascination, especially on artists. Rainer Maria Rilke, for example, was profoundly impressed by the Slav soul's capacity for suffering, and so great was his admiration for all things Russian that he sometimes wore Russian national costume.

In spite of this, expressions such as "the Russian soul" remain vague and unfocused, even if they express a mentality that is deeply rooted in history. But if the definition itself remains ill-focused, then personal insight may help. When asked to define the word "Slav", the conductor Nikolaus Harnoncourt once said: "This is music that gets under my skin. It's undoubtedly this valedictory element, this immense tear." By this the conductor no doubt means the element of melos, the bitter sadness, the melodies that recall the voices of nature, the inwardness and the emotionally charged joy, the impulse for drama and the unmistakable feeling of melancholy. No matter whether the composer in question is Dvořák or Smetana, Janáček or Bartók, this music from Central Europe is permeated not only by the countless influences of a living form of folk music but also by the overwhelming impact of Vienna as a musical capital.

Bedřich Smetana spent more than four years working on *Má vlast*, his cycle of symphonic poems known in English as *My Fatherland*. By this date in his career he had long been deaf and could hear his music only in his imagination. If *The Moldau* (*Vltava*) was an international success, this was in part because Smetana avoided all sense of bombast and instead used the subtlest means to conjure up a landscape in musical sounds, a landscape that the composer himself described in the

following words: “The composition depicts the course of the river, from its beginning where two brooks, one cold, the other warm, join a stream, running through forests and meadows and a lovely countryside where merry feasts are celebrated; water-sprites dance in the moonlight; on nearby rocks can be seen the outline of ruined castles, proudly soaring into the sky. The Vltava swirls through the St John Rapids and flows in a broad stream towards Prague.”

When Smetana died in Prague in 1884, Tchaikovsky had only recently attended the Moscow première of his opera *Mazeppa*. At this date Russian music was in a state of upheaval. Unlike Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Balakirev and Glinka, Tchaikovsky was always a cosmopolitan at the same time as being a Russian, with the result that his works draw both on the Russian tradition and at the same time on all the different kinds of music that were on offer at this period in Central and Western Europe. Tchaikovsky fused both of these traditions together to create his own musical language. Although his works do not contain Wagnerian leitmotifs, which Tchaikovsky found too static for his taste, they do include motifs that tend to recur in varied form. Indeed, one of his principal goals as a composer was this ability to transform motifs and create a mixture of original ideas and versions of those ideas that represent their metamorphosis.

No composer was as successful as Tchaikovsky at integrating Russian motifs and stylistic forms into a musical language which, inspired by European models, he developed a stage further – and nowhere more so than in his operas. Whereas Mussorgsky and Borodin always depicted their protagonists against the background of Russian national history, Tchaikovsky generally portrayed them caught between demonic obsession and Byronic world-weariness. Powerful choruses and the majestic peal of bells are replaced by forms of expression derived from French grand opera and from Mozart – Tchaikovsky’s great inspiration – and by a desire to focus on the miniature and on the intimate. It is significant that, in writing to his brother Modest, Tchaikovsky made the following admission with regard to his opera

Eugene Onegin, which he consciously described as a series of "Lyric Scenes": "*Eugene Onegin* is full of poetry. I am not blind to its defects. I know well enough the work gives little scope for treatment, and will be deficient in stage effects; but the wealth of poetry, the human quality and simplicity of the subject, joined to Pushkin's inspired verses, will compensate for what it lacks in other respects." Tchaikovsky created a kind of chamber opera – not that this has discouraged conductors such as Gustav Mahler, who conducted the local premières in Hamburg and Vienna, and Arturo Toscanini, who introduced the work to audiences in Milan, from turning it into an overinflated grand opera.

Anyone looking for unambiguous traces of the composer in Tchaikovsky's works will often find ambiguity. Even his ballets and symphonic works are full of ambivalent features. Take the dance, for example: Tchaikovsky never regarded it in the Viennese spirit as a medium for happiness and joy. For him, it was more multilayered, reflecting both resignation and celebration, drawing its strength from its ambiguity and from its sense of irony. This is particularly clear from *The Nutcracker*, which is based on the tales of E. T. A. Hoffmann and Alexandre Dumas *père*. The *Dance of the Sugar-Plum Fairy* – originally scored for the sugary sounds of the celesta – has even found a home for itself in the concert hall in the suite that features selected highlights from the ballet.

At the beginning of the 20th century Russia was still a largely agrarian society, its cultural life almost exclusively restricted to a handful of centres, notably St Petersburg and Moscow. By the eve of the First World War the antagonism between the traditionalists and the modernists had acquired a greater intensity than ever. Among the conservatives was one of Tchaikovsky's pupils, Sergei Taneyev, while the opposing faction included not only the composer and conductor Sergei Koussevitzky, who declared Alexander Scriabin the new Beethoven, but also Sergei Prokofiev, whose Second Piano Concerto earned its composer the reputation of being an *enfant terrible* when it received its first performance in Pavlovsk in September 1913.

In Prokofiev's later works the rhythmic energy of the hothead is combined with the lyrical sensibility of the progressive. This is particularly true of his ballet *Romeo and Juliet*, which received its first performance in 1938, two years after Prokofiev had returned to the Soviet Union from the West. Its first two orchestral suites predate the work's stage première in Brno.

Among the composers who, like Prokofiev and Shostakovich, had to endure the tyranny of Joseph Stalin was Aram Khachaturian, who was born in Armenia in 1903 and whose output provides a link with the Bohemian composers mentioned earlier: he, too, made no secret of the source of his inspiration, explaining that "I grew up in an atmosphere that was very rich in folk music, the life of the people, their celebrations and customs, their joys and misfortunes, the colourful nature of Armenian, Azerbaijani and Georgian melodies performed by popular singers and musicians: all of this left a profound impression on me."

The present example demonstrates that musical influences are not tied to specific borders, a point well made by the "New World" Symphony of Antonín Dvořák, who was born near the Moldau in 1841 but whose music combines the miracle of Bohemian melodies with elements of transatlantic rhythms. This is a combination already found in his Suite in A major op. 98, which was originally written for the piano but which Dvořák orchestrated during his years in the United States. The suite teems with motifs that are interwoven with one another, not only providing its individual movements with an overriding sense of cohesion but also drawing on other motifs that derive from other works that the composer wrote in America. And yet, in spite of all these links, Dvořák was neither able nor willing to deny the depth of his roots in his native Bohemia.

DIE MOLDAU

und andere beliebte slawische Melodien

»Haben Sie eine CD mit Harfe solo?« Diese Frage taucht regelmäßig nach jedem meiner Konzerte auf – und so beschloss ich, ein Solo-Album aufzunehmen. Dabei achteten wir besonders auf die Aufnahmetechnik, der Klang sollte nämlich möglichst nah an die Stimmung eines Live-Konzerts herankommen. Ich habe häufig bedauert, dass unser Perfektionsanspruch bei früheren Aufnahmen uns dazu brachte, den Klang zu glätten, um ein absolut sauberes Ergebnis zu erzielen. Diese CD enthält dagegen etwas mehr Ecken und Kanten – so hört man manchmal mein Atmen –, aber gleichzeitig gewinnt die Aufnahme auch an Natürlichkeit und Tiefe und bietet so ein getreues Abbild all der Farben und Kontraste, die mir bei der Interpretation wichtig sind – der Zuhörer wird regelrecht auf die vordersten Ränge des Konzertsaals katapultiert!

Dabei wählte ich zum ersten Mal Werke aus dem romantischen Repertoire. Mit diesen hatte ich meine ersten Erfolge gefeiert: Mit *Le Rossignol* und Khatschaturjan gewann ich meinen ersten internationalen Wettbewerb in Paris, und *Die Moldau* ist seit Beginn meiner Karriere mein Lieblingsstück.

In gewisser Weise handelt es sich bei diesem Programm übrigens auch um einen augenzwinkernden Verweis auf meine zehn Jahre bei den Wiener Philharmonikern. Mit Smetanas *Mein Vaterland (Má vlast)* bestritt ich eines meiner ersten Abonnementskonzerte im Musikverein – und ich könnte wirklich nicht sagen, wie oft ich für den *Nussknacker* oder *Romeo und Julia* im Orchestergraben der Wiener Oper saß! Der größte Teil dieser CD besteht aus Adaptationen symphonischer Werke, die ich unzählige Male unter den größten Dirigenten gespielt habe. Außerdem ist dieses Repertoire am besten geeignet, die reiche Klangpalette der Harfe – die vielleicht ein Charakteristikum von mir ist – zum Ausdruck zu bringen.

Die Entscheidung, das Album unter das Zeichen slawischer Musik zu stellen, erfolgte fast wie von selbst: Die slawische Seele ist ein ganz wesentlicher Bestandteil meiner musikalischen Welt, vielleicht auch, weil Gegensätze sich anziehen: Die slawische Maß-

losigkeit, ihre Gefühlsausbrüche wirken wie das exakte Gegenteil der Zurückhaltung und cartesianischen Rationalität, die meine französischen Wurzeln kennzeichnen. Die stärksten Beziehungen mit dieser faszinierenden Welt habe ich in meiner zweiten Heimat Österreich geknüpft. Und ich denke, dass die Stadt Wien einen Gutteil ihrer wiedergewonnenen Anziehungskraft dem Fall des Eisernen Vorhangs verdankt: So konnte sie wieder zu einer Drehscheibe Mitteleuropas werden. Meine besten Freunde im Orchester stammten aus Polen und der Tschechischen Republik. Die Slowakin Yvett, die erste Babysitterin unserer Tochter Elisabeth, war zwei Jahre lang die gute Seele unseres Hauses; inzwischen gehört sie zur Familie. Und ich bedaure sehr, kein Russisch zu sprechen und Tolstoi oder Dostojewski nicht im Original lesen zu können.

Es fällt schwer, das »Slawische« in der Musik zu definieren, doch eine Konstante ist sicher das häufige Aufgreifen volkstümlicher Themen. Die Slawen besitzen ein unvergleichliches melodisches Genie, das mich stets verblüfft hat. Unter den zahlreichen Komponisten, von denen ich mir Werke für mein Instrument gewünscht hätte, stehen Prokofjew und Tschaikowsky an erster Stelle: Ihre musikalische Sprache wäre geradezu prädestiniert gewesen, die Harfenkomposition zu revolutionieren.

Wenn ich an meine slawischen Freunde denke, kommt mir als Erstes ihre unglaubliche Großherzigkeit in den Sinn. Ich spiele regelmäßig in Sankt Petersburg, und die Wärme des dortigen Publikums ist eines der größten Geschenke, die mir je zuteil wurden – für jeden Zuschauer ist es Ehrensache, etwas von sich selbst zu geben. Der slawische Hang zu Extremen und die Spontaneität der Menschen haben ihren Grund in der Maßlosigkeit des Klimas und der Landschaft dort. Mir scheint, dass eine gewisse Nostalgie und ein großer Fatalismus in ihnen Wurzeln geschlagen haben, die zu einer Art Resignation und dramatischer Theatralik führen, die ich manchmal nur schwer nachvollziehen kann. Mit solchen Erlebnissen und Ideen vor Augen habe ich dieses Album zusammengestellt: ein funkelndes Feuerwerk, das all jenen gewidmet ist, die mir folgen, mich unterstützen und es mir ermöglicht haben, die Harfe ins Rampenlicht zu stellen.

Xavier de Maistre

EIN MOSAIK VON STRÖMUNGEN UND EMPFINDUNGEN

Slawisch-russische Musik als Mentalitätsgeschichte

In der slawischen und russischen Literatur gibt es immer wieder Szenen, in denen die einfachen Leute, ob Kutscher, Bauern oder Kindermädchen, einfache Volksweisen singen: Lieder, ebenso schlicht wie traurig, voller Leiden, voller Ahnungen. Die darin zum Ausdruck kommende Haltung hat mehrfach eine große Faszination ausgeübt, vor allem auf Künstler. Rainer Maria Rilke etwa war von der Leidensfähigkeit der slawischen Seele tief beeindruckt und kleidete sich aus Bewunderung für alles Russische gelegentlich mit nationaler Tracht.

Dennoch bleiben Bezeichnungen wie »russische Seele« letztlich unscharf, auch wenn darin eine historisch tief verwurzelte Mentalität zum Ausdruck kommt. Wo die scharfen Randzäsuren einer Definition nicht greifen, hilft vielleicht der persönliche Blick weiter. Der Dirigent Nikolaus Harnoncourt hat einmal auf die Frage, was slawisch sei, geantwortet: »Diese Musik geht mir unter die Haut. Das ist sicher [...] das Abschiedhafte, diese riesige Träne.« Gemeint sind wohl Melos, herbe Trauer, naturstimmenhafte Melodik, innig-emphatische Freude, dramatischer Impuls und unverkennbare Schwermut. Ob Dvořák oder Smetana, ob Janáček oder Bartók: Diese Musik aus Mitteleuropa ist einerseits getränkt von den zahllosen Einflüssen einer lebendigen Volksmusik, andererseits von dem überragenden Einfluss der Musikmetropole Wien.

Mehr als vier Jahre lang hat Bedřich Smetana an *Má vlast*, dem symphonischen Zyklus *Mein Vaterland*, gearbeitet. Zu einer Zeit, als er längst ertaubt war und die Musik allein in seiner Vorstellung realisieren musste. Dass *Die Moldau* zu einem Welterfolg wurde, hängt nicht damit zusammen, dass Smetana hier das Bombastische herauskehrt, sondern dass er auf subtile Weise eine Landschaft in Töne übersetzt, wie der Komponist selbst erklärt: »Die Komposition schildert den Lauf der Moldau, angefangen bei den beiden kleinen Quellen, der kalten und der warmen

Moldau, über die Vereinigung der beiden Bächlein zu einem Fluss, den Lauf der Moldau durch Wälder und Fluren, durch Landschaften, wo gerade eine Bauernhochzeit gefeiert wird, beim nächtlichen Mondschein tanzen die Nymphen ihren Reigen. Auf den nahen Felsen ragen stolze Burgen, Schlösser und Ruinen empor. Die Moldau wirbelt in den Johannisstromschnellen; im breiten Zug fließt sie weiter gegen Prag.«

Als Smetana 1884 in Prag stirbt, kann Peter Tschaikowsky in Moskau auf die wenige Wochen zuvor erfolgte Uraufführung seiner Oper *Mazeppa* zurückblicken. Die russische Musik befindet sich in einer Umbruchphase. Anders als Mussorgsky, Rimsky-Korsakow, Balakirew oder Glinka war Tschaikowsky immer zugleich Kosmopolit. Seine Werke speisten sich zum einen aus allem Russischen und zugleich aus dem, was die Musik in Mittel- und Westeuropa zu bieten hatte. Tschaikowsky hat dies alles zu einer eigenen Sprache verschmolzen. So finden sich in seinen Werken nie Leitmotive im Sinne Richard Wagners – die waren Tschaikowsky viel zu statisch –, sondern Motive, die gern in Form von Variationen wiederkehren. Dieses Sich-Verwandeln, diese Mischung aus Einfall und Metamorphose, war für ihn eines seiner obersten Ziele.

Die Einbindung russischer Motive und Stilformen in eine weiter gedachte, europäisch inspirierte Musiksprache ist auf dem Gebiet der Oper wohl niemandem so gelungen wie Tschaikowsky. Während Mussorgsky und Borodin ihre Protagonisten immer auf dem Hintergrund einer nationalbezogenen Historie darstellten, zeigt Tschaikowsky seine Figuren meist in einem Kontext zwischen dämonischer Obsession und byroneskem Weltschmerz. Statt in pompösem Glockengeläut und mächtigen Chören findet Tschaikowsky seine Ausdrucksformen in Anlehnungen an die französische Opéra, an sein großes Vorbild Mozart und in der Fokussierung auf alles Kleine, Intime. Bezeichnend, dass er gegenüber seinem Bruder Modest über *Eugen Onegin* – die Oper ist bewusst mit »Lyrische Szenen« untertitelt – bekennt: »Welch poetischer Reichtum ist in diesem *Onegin*! Ich bin nicht blind gegenüber

seinen Schwächen. Ich bin mir vollkommen im Klaren darüber, dass [...] die Oper an Bühneneffekten mager sein wird. Die Fülle der Poesie jedoch, die menschliche Qualität und Schlichtheit des Stoffes, die aus Puschkins inspirierten Zeilen sprechen, werden für jeden anderen Mangel entschädigen.« Tschaikowsky liefert eine Art Kammerspiel; dennoch haben viele Dirigenten wie Gustav Mahler, der die Erstaufführungen in Hamburg und Wien dirigierte, oder Arturo Toscanini, der das Werk in Mailand auf die Bühne brachte, *Eugen Onegin* zur großen Oper aufbauschen wollen.

Wer in Tschaikowskys Werken nach eindeutigen Spuren sucht, wird oft Zweideutigkeit finden. Auch seine Ballette und die symphonischen Werken sind voller Ambivalenzen. Den Tanz beispielsweise hat Tschaikowsky nie im wienerischen Sinne als alleinig Glück und Freud' bringendes Medium verstanden, er ist für ihn etwas Zweideutiges, er spiegelt Resignation und Jubel, lebt von doppeltem Boden und ironischen Brechungen. Das zeigt sich besonders in dem auf den beiden Märchenvorlagen von E. T. A. Hoffmann und Alexandre Dumas basierenden *Nussknacker*-Ballett. Die Zuckerfee hat es mit ihrem Tanz, der im Original durch die Töne der Celesta versüßt wird, auch in die stark verknappte »Suite« für den Konzertsaal geschafft.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts spielt sich das kulturelle Leben im bäuerlich geprägten Russland fast ausnahmslos in einzelnen Zentren ab, vor allem in Sankt Petersburg und Moskau. Am Vorabend des Ersten Weltkriegs stehen sich, schärfer denn je, zwei Parteien gegenüber. Zwischen Traditionalisten und Modernisten entflammt ein Richtungsstreit. Zu den Konservativen zählt unter anderem der Tschaikowsky-Schüler Sergeij Tanejew, zur gegnerischen Fraktion gehören der Komponist und Dirigent Sergei Koussevitzky, der Alexander Skriabin zum neuen Beethoven erklärt, und Sergei Prokofjew, dessen zweites Klavierkonzert ihm im September 1913 endgültig den Ruf eines *enfant terrible* einbringt.

In Prokofjews späteren Werken paaren sich die rhythmische Energetik des Heißsporns und die lyrische Empfindsamkeit des Fortgeschrittenen. Das gilt vor allem für das 1938 uraufgeführte Ballett *Romeo und Julia*, das Prokofjew nach seiner Rückkehr in die Sowjetunion komponierte und dessen erste zwei Orchestersuiten er noch vor der szenischen Premiere zusammenstellte.

Zu den Komponisten, die wie Prokofjew oder Schostakowitsch in späteren Jahren unter der Stalin-Diktatur zu leiden hatten, zählt auch der armenisch-stämmige Aram Khatschaturjan. Hier schließt sich der Kreis zu den böhmischen Komponisten. Auch Khatschaturjan hat sich offen zu seinen Inspirationsquellen bekannt: »Ich bin in einer Atmosphäre reichster Volkskunst aufgewachsen: Das Leben des Volkes, seine Feste, Gebräuche, sein Freud und Leid, der farbenprächtige Klang armenischer, aserbaidschanischer und grusinischer Melodien [...] haben sich tief in mein Bewusstsein geprägt.«

Das Beispiel zeigt, dass musikalische Einflüsse nicht an Ländergrenzen gebunden sind. Der nahe der Moldau geborene Antonín Dvořák hat dies in seiner Symphonie »Aus der Neuen Welt« endgültig musikhistorisch zementiert. Auch in seiner zunächst für Klavier komponierten und in den Vereinigten Staaten orchestrierten Suite op. 98 lässt er böhmische Melodien-Mirakel und transatlantische Rhythmik-Elemente miteinander verschmelzen. In dieser Suite wimmelt es geradezu vor Motiven, die satzübergreifend miteinander verflochten werden, die aber auch andere Werke aus seiner Amerika-Zeit einbeziehen. Doch trotz aller Verknüpfungen: Letztlich hat Dvořák die tiefe Verwurzelung in seiner Heimat nie verleugnen können und wollen.

LA MOLDAU

et autres airs populaires slaves

Après chaque concert, un leitmotiv : avez-vous un disque de harpe seule ? D'où l'idée d'enregistrer un album en solo. Un soin tout particulier a été apporté à la prise de son qui devait se rapprocher au plus près des conditions d'écoute du direct. Lors de mes enregistrements précédents, j'ai souvent regretté que la recherche de la perfection nous amène à lisser les plans sonores afin d'atteindre un résultat immaculé. Cet album présente un peu plus d'aspérités avec parfois des bruits de respiration, mais gagne en relief et profondeur, donnant un rendu très fidèle de toutes les couleurs et contrastes que je m'attache à recréer : l'auditeur se retrouve littéralement projeté aux premières loges de la salle de concert !

Concernant le choix des œuvres, j'ai décidé de me tourner pour la première fois vers le répertoire romantique qui fut celui de mes premiers succès. C'est avec *Le Rossignol* et Khatchatourian que je remportai mon premier concours international à Paris. *La Moldau* est mon cheval de bataille depuis le début de ma carrière.

Une manière aussi de faire un clin d'œil à mes dix ans au sein de l'orchestre philharmonique de Vienne. *Má vlast* de Smetana fut l'un de mes premiers concerts d'abonnement au Musikverein de Vienne, et je serais bien incapable de compter le nombre de fois où j'ai joué *Casse-Noisette* ou *Roméo et Juliette* dans la fosse de l'Opéra. Les trois quarts de cet album sont des reprises d'œuvres symphoniques que j'ai jouées maintes fois avec les plus grands chefs. C'est aussi dans ce répertoire que s'exprime au mieux la richesse de la palette sonore de la harpe, qui fait peut-être ma singularité.

Le thème s'est imposé à moi tout naturellement, tant l'âme slave fait partie de mon univers musical. Bien que ou parce que les contraires s'attirent : la démesure et les effusions slaves paraissent en effet aux antipodes de la retenue et du cartésianisme de mes racines françaises. C'est en Autriche, ma seconde patrie, que j'ai

noué les liens les plus forts avec ce monde passionnant. Vienne doit à mes yeux une grande partie de son attractivité retrouvée à la levée du rideau de fer qui lui a permis de redevenir la plaque tournante d'Europe centrale. Mes meilleurs amis au sein de l'orchestre étaient issus de Pologne et de la République tchèque. Yvett, la première nounou slovaque de notre fille Élisabeth, a été la bonne âme de notre foyer pendant deux ans et fait désormais partie intégrante de notre famille. L'un de mes grands regrets est de ne pas maîtriser le russe afin de pouvoir lire Tolstoï ou Dostoïevski dans le texte.

Difficile de définir le slavisme en musique, mais une constante reste l'inspiration prépondérante des thèmes du folklore populaire. Le génie mélodique slave a peu d'équivalent et m'a toujours bouleversé. La liste des grands compositeurs que j'aurais rêvé d'animer à écrire pour mon instrument est longue, mais aux tous premiers rangs je place Prokofiev et Tchaïkovski, tant leur langage musical me paraissait prédisposé à révolutionner l'écriture pour harpe.

Ce qui me vient à l'esprit quand je pense à mes amis slaves, c'est d'abord une immense générosité. Je joue régulièrement à Saint-Pétersbourg, et la chaleur qui se dégage de ce public est un des plus grands cadeaux qu'il m'ait été donné de recevoir, chaque spectateur mettant un point d'honneur à offrir quelque chose de lui-même. Les excès et la spontanéité slaves prennent racine dans la démesure de l'espace et du climat. Une certaine nostalgie et un grand fatalisme me semblent s'être enracinés, menant à une forme de résignation et un côté larmoyant que j'ai parfois du mal à partager. C'est avec ce vécu et ces idées en tête que j'ai voulu composer cet album, chatoyant feu d'artifice dédié à tous ceux qui me suivent, me soutiennent et m'ont permis de placer la harpe sur le devant de la scène.

Xavier de Maistre

UNE MOSAÏQUE DE COURANTS ET D'IMPRESSIONS

La musique slave

Dans la littérature slave, et russe en particulier, reviennent sans arrêt des scènes dans lesquelles des gens simples – cochers, paysans, bonnes d'enfants… – chantent des airs populaires : des chansons aussi simples que tristes parlant à foison de peines et de pressentiments. L'attitude qui s'y exprime en a fasciné plus d'un, notamment des artistes. Rainer Maria Rilke, par exemple, était fort impressionné par la faculté de souffrance de l'âme slave et, pour témoigner son admiration de la culture russe, arborait parfois le costume traditionnel.

Des expressions comme « âme russe » n'en demeurent pas moins imprécises, même si elles véhiculent une mentalité profondément enracinée dans l'histoire. Là où nous manque une définition taillée à la serpe, une opinion personnelle sera peut-être d'un certain secours. À la question de savoir ce qui caractérise la musique slave, le chef d'orchestre Nikolaus Harnoncourt a répondu un jour : « Cette musique me saisit. C'est certainement […] l'adieu qu'elle exprime, ces énormes larmes. » Il songeait sans doute à ses mélodies, sa tristesse amère, son imitation des voix de la nature, sa joie fervente et emphatique, son énergie dramatique et sa mélancolie typique. Qu'il s'agisse de Dvořák, Smetana, Janáček ou Bartók, la musique d'Europe centrale est marquée, d'une part, par les innombrables veines d'un répertoire populaire vivant, d'autre part, par l'influence prédominante de Vienne, métropole musicale.

Bedřich Smetana a travaillé durant plus de quatre ans sur son cycle symphonique *Má vlast* (« Ma patrie »), à une époque où il était déjà atteint de surdité depuis longtemps et ne pouvait se représenter la musique que dans son imagination. Si *La Moldau*, deuxième pièce du cycle, est devenue un succès mondial, ce n'est pas parce qu'il y fait appel au registre grandiose, mais parce qu'il transpose avec subtilité un paysage en sons, comme il l'explique lui-même : « Cette œuvre décrit

le cours de la Moldau depuis les deux petites sources, la Moldau froide et la Moldau chaude ; on passe par la jonction des deux sources qui forment un fleuve, à travers forêts et prés, par des paysages où a lieu une noce paysanne ; au clair de lune les nymphes dansent leur ronde ; sur les rochers environnants se dressent fières forteresses, châteaux et ruines ; la Moldau tourbillonne dans les rapides de Saint-Jean ; puis, élargissant son cours, elle coule en direction de Prague. »

En février 1884, à peine deux mois avant que Smetana s'éteigne à Prague, Tchaïkovski assiste à Moscou à la première de son opéra *Mazeppa*. La musique russe se trouve alors dans une phase de bouleversement. À la différence de Moussorgski, Rimski-Korsakov, Balakirev ou Glinka, Tchaïkovski a toujours été un cosmopolite. Ses œuvres se nourrissent, d'une part, de la culture russe, d'autre part, de ce que la musique d'Europe centrale et occidentale a à offrir. Il a forgé son propre langage en fondant toutes ces influences dans le même moule. Ainsi, on ne trouve pas de leitmotivs wagnériens – qui lui semblaient bien trop statiques – dans ses partitions, mais des thèmes qui reviennent volontiers sous forme de variation. Ce principe de transformation, ce mélange d'idées neuves et de métamorphose était l'un de ses objectifs suprêmes.

Dans le domaine de l'opéra, probablement personne n'a mieux réussi que Tchaïkovski à intégrer des motifs et des figures de style russes dans un langage sophistiqué d'inspiration ouest-européenne. Tandis que Moussorgski et Borodine ne cessent de mettre en scène leurs protagonistes sur un arrière-plan historique national, le plus souvent, Tchaïkovski plonge ses personnages dans un contexte fait d'obsession démoniaque et de douleur byronienne. Il tourne le dos aux sonneries de cloches pompeuses et aux puissants chœurs, et trouve les véhicules de son expression musicale en s'appuyant sur l'opéra français, en prenant pour exemple son grand modèle Mozart, et en se concentrant sur le microcosme, l'intime. Il est révélateur qu'il avoue à son frère Modeste à propos d'*Eugène Onéguine* – un opéra qu'il sous-titre à dessein « Scènes lyriques » : « Quelle richesse poétique il y a dans

cet *Onéguine* ! Je ne suis pas aveugle de ses faiblesses. J'ai pleinement conscience du fait [...] que l'opéra sera plutôt maigre pour ce qui est des effets de scène. Mais la profusion de poésie, l'humanité et la simplicité du sujet, qui parlent à travers des vers inspirés de Pouchkine, dédommageront l'auditeur de toute autre pénurie. » Tchaïkovski nous livre une sorte de *Kammerspiel*, un bijou de théâtre intime. Pourtant, de nombreux chefs d'orchestre – comme Gustav Mahler, qui dirigea la première de l'opéra à Hambourg et à Vienne, ou Arturo Toscanini, qui le monta à Milan – ont grossi ses traits pour en faire un grand opéra.

Quiconque cherche la clarté dans les opéras de Tchaïkovski trouvera souvent l'ambiguïté. Ses ballets et ses pages symphoniques aussi regorgent d'ambivalences. La danse, notamment, n'est jamais conçue par le compositeur russe de manière viennoise comme un médium exclusivement porteur de joie et de bonheur. Elle est pour lui quelque chose d'ambigu, elle reflète autant la résignation que la jubilation, elle est à double fond, entrecoupée d'ironie. On en a un exemple probant dans *Casse-Noisette*, un ballet qui s'inspire du conte d'E. T. A. Hoffmann et de son adaptation par Alexandre Dumas. La *Danse de la fée Dragée*, qui est agrémentée des sonorités du célesta dans la version originale, a trouvé le chemin de la salle de concert dans la suite, très succincte, que l'auteur a tirée du ballet.

Au début du XX^{e} siècle, la vie culturelle de la Russie, fortement imprégnée de paysannerie, se déroule presque sans exception dans quelques centres isolés, principalement à Saint-Pétersbourg et à Moscou. À la veille de la Première Guerre mondiale, deux clans s'opposent, plus marqués que jamais : les traditionnalistes et les modernistes. Parmi les premiers figure notamment l'élève de Tchaïkovski Sergueï Taneïev ; chez les deuxièmes, on trouve le compositeur et chef d'orchestre Serge Koussevitzky, qui parle d'Alexandre Scriabine comme d'un nouveau Beethoven, et Serge Prokofiev qui, en septembre 1913, avec son Deuxième Concerto pour piano, se voit affublé une fois pour toutes de la réputation d'« enfant terrible ».

Dans les œuvres plus tardives de Prokofiev se mêlent l'énergie rythmique du jeune loup et la sensibilité lyrique de l'homme mûr. Cela vaut notamment pour son ballet *Roméo et Juliette*, qu'il compose après son retour en Russie et dont il tire les deux première suites d'orchestre avant même la première scénique, qui a lieu en 1938.

Parmi les compositeurs qui auront à souffrir sur le tard de la dictature stalinienne compte, outre Prokofiev et Chostakovitch, le musicien d'origine arménienne Aram Khatchatourian. Ici se referme le cercle ouvert avec les compositeurs de Bohême. Khatchatourian s'est lui aussi exprimé de manière ouverte sur ses sources d'inspiration : « J'ai grandi dans un contexte d'art populaire plein de richesse. La vie du peuple, ses fêtes, ses coutumes, ses joies et ses peines, les sonorités aux couleurs somptueuses des mélodies arméniennes, azéries et géorgiennes [...] se sont imprimées profondément dans ma conscience. »

Cela montre que les influences musicales ne s'arrêtent pas aux frontières. Dvořák, né près de la Moldau, en a donné une preuve définitive dans sa Symphonie « du Nouveau Monde ». Dans sa Suite pour piano op. 98, orchestrée aux États-Unis, il fond également de merveilleuses mélodies de Bohême avec des rythmes américains. Cette partition regorge de motifs qui sont tissés les uns avec les autres, d'un mouvement à l'autre, ou qui renvoient à d'autres œuvres des années américaines. Mais en dépit de tous ces liens, Dvořák n'a en fin de compte jamais voulu ni pu renier ses profondes racines tchèques.

Recorded at b-sharp studios, Berlin, Germany,
October 27 & November 10–12, 2014
Executive Producer: Michael Schetelich
Recording Producer: Philipp Nedel
Recording Engineer: Martin Kistner
Publisher: Internationale Musikverlage
Hans Sikorski GmbH & Co. KG (tr. 3, 4, 8 & 9)
Translations: text*house* · Photos: © Gregor Hohenberg
Artwork: [ec:ko] communications

℗ & © 2015 Sony Music Entertainment

For more information please visit www.xavierdemaistre.com

ALSO AVAILABLE

MOZART

Xavier de Maistre's personal homage to Wolfgang Amadeus Mozart. Besides the popular double concerto for flute and harp, de Maistre recorded Mozart's Piano Concerto in F major for the first time on the harp as well as the famous C major Sonata.

NOTTE VENEZIANA

"A selection of wonderful Baroque concerti by Venetian composers like Marcello, Albinoni and Vivaldi – arranged for my instrument." Xavier de Maistre

ARANJUEZ

Transcriptions and works specifically written for harp by Spanish and Latin American composers, such as Alberto Ginastera, Joaquín Rodrigo, Francisco Tárrega and others.

HOMMAGE À HAYDN

With Joseph Haydn's two popular piano concertos (in G and D major) adapted for harp and orchestra and three pieces for solo harp as well as a piece by Marcel Grandjany.

88875049042